image
not
available

PAUL MARSOP

WESHALB BRAUCHEN WIR DIE REFORMBÜHNE

MÜNCHEN [illegible] BEI GEORG MÜLLER

PAUL MARSOP

WESHALB BRAUCHEN WIR DIE REFORM-BÜHNE?

Weshalb brauchen wir die Reformbühne?

Ein Versuch
von
Paul Marsop

MÜNCHEN UND LEIPZIG
BEI GEORG MÜLLER 1907

Vorbemerkung.

Bücher mögen immerhin auch einiges Überflüssige bringen, sofern es mit Geschmack vorgetragen wird. Broschüren dürfen nur das Notwendigste enthalten. Deshalb überging ich im Nachfolgenden die Meinungen und Ausführungen all' derer, die eine unerwiderte Liebe zur Szene hegen. So die ästhetischen Improvisationen des phantasiereichen aber konfusen Edward Gordon Craigh und seiner deutschen Nachtreter. In Theaterfragen sollten allein Leute mitreden, die Bühnenblut in den Adern haben.

München, April 1907.

D. V.

Von Bühnenreform ist in Münchner Blättern und Zeitschriften schon oft die Rede gewesen: insonderheit seit den Tagen, da Alfred von Mensi, Theodor Goering und ich die ersten kritischen Waffengänge für die vereinfachte, von Savits und Baron Perfall geschaffene Szene unternahmen. Mit ausgezeichneten, in der „Allgemeinen Zeitung" veröffentlichten Beiträgen schloss sich uns der vortreffliche Regisseur Eugen Kilian als Gesinnungs- und Kampfgenosse an. Als dann Georg Fuchs nach München übersiedelte, brachte er von Darmstadt einen neuen Gedanken mit, den er in den „Neuesten Nachrichten" fesselnd und geistreich ausspann: zur Bühnenreform trat die „Reformbühne". Danach haben dann während der letzten zwei Jahre sich noch einige jüngere Kollegen zum Thema geäussert. Sie meinten es sicherlich gut. Doch umging so ziemlich jeder der Betreffenden absichtlich oder unabsichtlich die Frage, was denn eigentlich die Reformbühne sei. Eine bisher übersehene Eigenschaft des Deutschen: vor Gründlichkeit am Gegenstande vorbeizuschreiben. Natürlich verloren die Kunstfreunde das Interesse an der Reformbühne, noch ehe sie

selbige kennen gelernt hatten. Ich will versuchen, dieses Interesse wieder zu beleben.

* * *

Unter „Reformbühne“ stelle ich mir eine Szene vor, die einem, gleichviel ob in grösserem oder kleinerem Massstabe konstruierten Amphitheater-Ausschnitt (Bayreuther Festspielhaus, Prinzregenten-, Charlottenburger Schillertheater) mit verdecktem, beziehungsweise überbrücktem Orchesterraum vorgelagert ist. Und die sich nicht nach dem bisher üblichen Guckkasten-System — erster bis fünfter bis siebenter Bogen und Endprospekt — hergerichtet zeigt, nicht mehr mit einem bunten Mischmasch von gemalten Kulissenflächen und plastischen Stücken besetzt wird, sondern entweder überhaupt nur zu künstlerischen Einheiten zusammengefügte, rein stilisierende Werte wie Vorhänge, Gobelins, mit Teppichen überzogene Stufenbauten, Pflanzen ornamentalen Charakters, Säulen, Brunnen und Ähnliches vereinigt — oder „Gemaltes“ höchstens in der Form eines abschliessenden, den jeweiligen Ort der Handlung mehr skizzenhaft und symbolisierend andeutenden Schlussprospektes ohne irgendwelche Seitenkulissen verwendet.

Die Reformbühne bedingt den Amphitheater-Ausschnitt; der Amphitheater-Ausschnitt bedingt die Reformbühne. Ich habe, wie ich glaube, zur Genüge nachgewiesen, dass n u r der ungefähr amphitheatralisch angeordnete Saal jedem Besucher den gleich

guten, durch nichts gehemmten Blick auf die Szene gewährt, und dass er bei den hier sich ergebenden kurzen graden Treppen im Falle einer Feuersgefahr oder Panik einzig und allein ein rasches Hinausströmen der Menge gestattet.*

In diesem Zusammenhange beschränke ich mich darauf, zu betonen, dass es sehr wohl möglich ist, auch einem kleinen, für etwa fünf- bis siebenhundert Personen berechneten Amphitheater-Intérieur eine architektonisch gefällige Form zu verleihen. Dass ferner, wie schon das Modell des Semperischen Festbaues für König Ludwig II. erhärtet, weitgehenden Ansprüchen des Hofes und der Hofgesellschaft nicht nur durch die den Raum abschliessende umlaufende Logengalerie, sondern auch durch Einfügung eines sich zwischen Orchester und Zuschauerbänken einschiebenden, ganz für sich abgeschlossenen „vorderen Parterres“ Genüge getan werden kann.** Dass endlich das moderne Amphitheater, bei einer in jedem Einzelfalle rasch zu verändernden Disposition einer Orchesteranlage mit verstellbaren Teilpodien, nicht nur die ver-

* Vergl. u. a. meine Studien „Zur Bühnen- und Konzertreform“, Fünfte Folge. „Die Musik“, 2. Januar- und 2. Februarheft 1906.

** Legt man über ein grösseres unteres ein kleineres oberes Amphitheater, so lassen sich diese beiden architektonisch durch eine durchgehende Reihe von Lauben (Logen) verbinden, die gleichfalls dem Hofe zur Verfügung gestellt werden können.

schiedenen Gattungen der gesungenen, sondern auch die der gesprochenen Tragödie und Komödie zu beherbergen hat.

Von Vorurteilen eingegeben ist die Behauptung: der Baucharakter des gedeckten Amphitheater-Ausschnitts bedinge an sich eine dem gesprochenen Wort feindliche Akustik. Im neuen grossen, 1450 Plätze bietenden Charlottenburger Schillertheater versteht man auf Mittel- wie auf Seitenplätzen bis zur höchsten Bank jedes deutlich ausgesprochene Wort, gleichviel ob Schillers „Räuber“, ob Versdramen, ob Konversationslustspiele an der Reihe sind. Auch die Akustik des Prinzregententheaters gewann merklich, seitdem Max Littmann die weiten, hohen, zu beiden Seiten des unsichtbaren Orchesters befindlichen, für ein Ausschwingen der Klangmassen bei starker Instrumentalbesetzung unentbehrlichen Luftschächte durch leicht einzusetzende Holzplatten abdeckte und das schallfangende, von der Rampe zum Parkett schräg abwärts gespannte Segeltuch — wie es früher bei Schauspielvorstellungen angebracht wurde — durch eine sachdienliche, gleichfalls praktikable Holzüberbrückung ersetzte. Sehr befriedigend fiel die Probe aus, die auf diese Einrichtungen im Mai vergangenen Jahres bei der Einstudierung und Aufführung des Fuchs'schen „Till Eulenspiegel“ gemacht wurde. Vollends wird die Akustik des Hauses kaum noch etwas zu wünschen übrig lassen, sobald man, nach meinem oft vor-

gebrachten und begründeten Antrage, sich dazu entschliessen wird, für das rezitierte Drama **durchweg kurze Dekorationen** zu verwenden. Denn, wie ich vor Jahr und Tag in einem offenen Brief an Joseph Hofmiller sagte: „Mehr als durch die grösstenteils recht fragwürdigen Experimente des Naturalismus sind der deutsche Schauspieler und sein Vortragsstil dadurch geschädigt worden, dass man Schiller, Goethe und Shakespeare aller Vernunft, allem künstlerischen Feingefühl zum Trotz inmitten der tiefen, auf das Feldgeschrei der Heldentenöre und die Chorentwicklungen der musikalischen Tragödie zugeschnittenen Operndekoration gewaltsam auseinanderzerrte."* Natürlich nützt auch die kurze Dekoration nichts, wenn Darsteller von ungenügender Sprechtechnik auf den Brettern stehen. Die Voraussetzung für jedwede Bühnenreform ist ein zureichender Personalbestand, und eine Regie, die keinerlei Nachlässigkeit in Vokal- und Konsonantenbehandlung durchgehen lässt.

* * *

Neben dem Vorteil, jedem Zuschauer den Blick auf die gesamte Ausdehnung der Bühne zu verstatten, ohne ihm Halsverrenkungen zuzumuten, gibt uns der Amphitheater-Ausschnitt noch einen weiteren von ganz unschätzbarem Werte: mittels des breiten, abschliessenden Rahmens, als welcher der dunkel bleibende Raum über dem Orchester, zwischen der

* Süddeutsche Monatshefte, Novemberheft 1905.

ersten Zuhörerbank und der Rampe, dient, ermöglicht er eine absolute lichtmässige Isolierung der Bühne und hilft somit zu einer Reinheit, Kraft und Klarheit der Bildwirkung, wie sie im italienischen Opernhause oder Rangtheater nie und nimmermehr zu erreichen ist. Wir haben Rangtheater, wo Proszeniumslogen in mehreren Stockwerken direkt über dem vorderen Bühnenboden angebracht sind, sodass die Insassen dieser Logen den Rücken des Darstellers sehen, wenn er sich gegen die Rampe zu bewegt. Abschreckendes Beispiel: die Mailänder „Scala". Dort studierte ich unlängst eine sehr annehmbare Inszenierung der „Salome", eine vorzügliche der „Carmen". Beide blieben wirkungslos, obwohl nicht nur Alles ersichtlich mit höchstem Fleiss vorbereitet, sondern im wesentlichen auch von erfinderischem Geist durchtränkt war — wie ich denn das bühnentechnisch schwere Arrangement des Zirkus im vierten Akte der Bizet'schen Oper noch nie zuvor gleich glücklich gelöst gesehen hatte. So oft hier ein Sänger auch nur bis zur Vorhang- oder Spiellinie vorging, schien er sich zu einem Konzertvortrage anzuschicken und sprengte das Tableau. Hinwiederum erschienen, ob man im Parkett oder auf der höchsten Galerie sass, die gedachten Logen und ihre in den Frack oder in ausgeschnittene Gesellschaftskleider gehüllten Insassen als ein beim besten Willen nicht auszuschaltender Teil des Bildes. Davon gar nicht zu reden, dass die von der Rampe her bestrahlte gleissende Ver-

goldung der das Proszenium einschliessenden Halbsäulen jede koloristische Abschattierung totschlug. Es gab und gibt ja auch Rangtheater, in deren Proszenien keine Logenöffnungen ausgebrochen sind. Das verhältnismässig beste dieser Art war das von Herrn Hofbaurat Genzmer freventlich zerstörte Schinkel'sche Schauspielhaus zu Berlin. In einem Saal von diesem Typ sind vornehmlich für die auf Seitenplätzen untergebrachten Zuschauer die Dissonanzen zwischen knallrot tapezierten Logenkäfigen und einer in gelbliches Licht getauchten Kulissenlandschaft, zwischen mittelalterlich kostümierten Darstellern und dem modern ausstaffierten Publikum zwar empfindlich genug, wirken aber im Ganzen etwas weniger verletzend. Doch das szenische Bild lässt sich auch hier niemals in richtiger Gradation der Helligkeit, in tadellos aufeinander abgestimmten Farben entwickeln, weil das, was ich oben „lichtmässige Isolierung der Bühne" nannte, im Theater mit Rängen auch von den allervortrefflichsten Dekorations- und Beleuchtungskünstlern nicht durchzuführen ist. Wenn ich hier den Zuschauerraum, von den Notlampen abgesehen, auch vollständig verdunkele, dann entstehen dennoch bei geöffneter Gardine auf den blanken Flächen von poliertem Marmor oder stucco lustro, auf den weisslichen plastischen Arbeiten, auf den vergoldeten Zieraten im Zuschauerraum Spiegel- und Reflexlichter, die ihrerseits wieder auf die Bühne zurück-

wirken und dort Verwirrungen im Lokalton und in Einzelheiten hervorrufen. Schlimme Störenfriede dringen dazu bei Opernvorstellungen aus dem offenen Orchester mit seinen grell in die Augen stechenden Notenblättern herauf — selbst wenn die Pultlampen gut abgeblendet sind.

Es war deshalb ein bedenkliches Unternehmen, mit einer Reform der Szene im Rangtheater zu beginnen. Ungeachtet aller mit ungewöhnlichem Aufwand von Phantasie und Geist erzielten Teilerfolge musste der Versuch im Wesentlichen misslingen, in einen durch und durch kranken, dem Untergange geweihten Organismus ein gesundes Herz einzusetzen. So wenig wie die Künstlerszene der Roller und Leffler, der Slevogt, Corinth, Orlik, Walser, so wenig passte das vereinfachte, missverständlich als Shakespeare-Bühne angesprochene Gerüst der Savits und Perfall in das wälsche Opernhaus.* Wir verlangen heute von einem Museumssaal für Bilder, dass er wohl einen Raum von schönen Verhältnissen darstelle, aber in seiner Wandbespannung wie in seiner gesamten Herrichtung lediglich einen angenehm neutralen Untergrund für die in ihm aufzuhängenden Gemälde biete. Den gedämpften, mattfarbigen Grundton der Zimmer im Berliner Kaiser Friedrich-Museum emp-

* Vergleiche meine Studie: „Shakespeare-Bühne und kein Anfang." Beil. zur Allgem. Ztg., Jhrg. 1898, No. 135, 136, 137.

finden wir als wohltätig; die an sich sehr schätzbaren Deckengemälde, Stukkaturen, Schnitzwerkarbeiten in der Galerie des Palazzo Pitti stören uns. Trotz mancherlei moderner Zutaten einerseits und Vereinfachungen anderseits haben die Hofoper und das Burgtheater in Wien, das Hoftheater zu München, das „Neue" und das „Deutsche Theater" zu Berlin nicht nur was den Gesamttyp, sondern auch was die Dekoration betrifft, im Wesentlichen noch den bestimmten, keineswegs neutralen Opernhaus-, den Barock-Charakter. Wäre also in diesen Sälen selbst eine radikale Scheidung der beiden Lichtsphären der Szene und des Zuschauerraumes möglich — was ausgeschlossen —, könnte ein hervorragender Künstler unter Benutzung der denkbar wundervollsten Entwürfe und einer geräuschlos und blitzschnell fungierenden Drehscheibe oder anderer entsprechender, tadellos arbeitender maschineller Vorrichtungen auf die Guckkasten-Bühne, ich will nicht sagen, ideale, sondern nur leidlich organische Bilder hinzaubern — was ich bestreite: so würde auch dann für den, der im Theater sehen gelernt hat, zwischen solchen Bildern und dem wie die Faust auf's Auge zu ihm passenden Opernhaus-Saale eine hässliche, widrige, ihm die Freude am Kunstwerk und seiner Vorführung unheilbar vernichtende „stonatura" bleiben.

* * *

Mit der Entwicklung, die Malerei und Plastik in den letzten dreissig, vierzig Jahren durchmachten

und zum Teil aus ihr heraus erwuchs das Streben, den, der überhaupt ein bildungsfähiges Auge besitzt, zum Sehen zu erziehen. Es hat schon in mancher Beziehung gute Früchte getragen. Wir schwärmen nicht mehr über die charakteristischen Schroffheiten, über die tatsächlichen, unendlich fein abgestuften koloristischen Reize der Natur hinweg ins Blaue hinein: wir sehen sie auch als Laien besser in ihren Form- und Tonwerten, ohne dass wir trockene Feldmesserarbeit trieben, ohne dass wir auf unseren Wanderungen weniger lyrische Stunden hätten als unsere Voreltern. Insgleichen fingern wir, wenn wir in Museen und Ausstellungen vor uns noch unbekannten Bildern stehen, heute nicht gleich im Kataloge krampfhaft herum, sondern fragen uns vorerst, ob sich für unsere Auffassung ein erfreuliches Ensemble der Farben, der Rhythmen, eine Totalität der malerischen Erscheinung ergäbe. Nicht als ob sich Liebhaber und Kritiker nicht nach wie vor gelegentlich blamierten. Das schadet auch nichts; die Blamage schleift die Erkenntnis scharf. Im Ganzen aber haben jetzt Malerei und Skulptur ein ihrem Vorschreiten besser, verständiger folgendes Publikum als ungefähr im Jahre 1850. Beinahe auch schon die Architektur.

Doch nicht das Theater. Verschwindend gering ist die Zahl derer, die bereits vor aufgezogenem Vorhang sehen lernten. Ebenso sind sich erst verhältnismässig Wenige dessen klar bewusst, dass sie dort

mit dem Sehenlernen von vorn anfangen müssen. Regsame, hochkultivierte Geister in deutschen Landen halten sich der Bühne fern, weil sie sich von dem abgeschmackten Wirrwar dessen, was wir jetzt Szene nennen, begreiflicherweise abgestossen fühlen; aber sie geben sich nicht die Mühe, den Ursachen dieser Unlustempfindungen Schritt für Schritt nachzugehen. Die breite Menge operiert mit Gewohnheits-Anschauungen, die vielen Geschlechtern Jahrhunderte lang ins Blut gegangen sind. Gescheite, hochgebildete Männer, die Göthe als Individualitäten lesen, verflössen sich im Parkett mit der Herde. Leute, die die feinsten Nuancen auf Monet'schen Tafeln auszukosten imstande sind, lassen ihre Sehnerven von den Brettern her gröblich beleidigen — und merken kaum etwas davon. Die Laien gaffen; sie staunen das gross' und kleine Himmelslicht Reinhardts heute so entzückt und unbehilflich an, wie ihre Altvordern das der „wackren Söhne Miedings", und wollen vor allem ein gerüttelt volles Mass von bunten Schaueffekten. Die Kritiker bewaffnen sich mit Planzeichnungen der antiken Orchestra, mit Aristoteles-, mit Diderot-, mit Wagner-Traktätchen, beobachten also die Strahlenbrechungen des Bühnenlichtes durch eine haarscharf ausgeschliffene Gelehrtenbrille. Und die Künstler tun das, was rechtschaffene Künstler zu allen Zeiten taten: nämlich sie träumen. Erträumen sich ihre eigene, herrliche Welt, wenn sie vor geöffneter Gardine sitzen und wenn sie für das Theater einen Auf-

trag bekommen. Ich glaube, dass man die Dekorationsskizzen für den „Richter von Zalamea", die Max Slevogt auf ein paar Pappfetzen hinwarf, dereinst mit einer fünf- oder achtfachen Lage von Goldstücken bedecken wird. Doch diese in ihrer Urform durchaus poetisch wahr anmutenden Entwürfe verlieren den gestaltenden Nerv, die Farbenharmonie, mit einem Wort, die künstlerische Glaubwürdigkeit, wenn sie für das Bedürfnis, für die unhaltbare Konvention der Guckkastenbühne verschnitten, ausgeweitet, verschachtelt werden.

Die Reformbühne soll uns zum richtigen Sehen im Theater erziehen. Beim Einfachsten muss man beginnen; deshalb kann sie für den Anfang auch nur eine Versuchsbühne sein. Aus dieser Versuchsbühne aber wird, so steht zu hoffen, die deutsche Szene der Zukunft herauswachsen.

* * *

Die Szene der Zukunft! Haben wir denn nicht schon das „Kunstwerk der Zukunft"? Das Kunstwerk Richard Wagners, sein Haus, seine Bühne?

Es liegt mir nicht, meine Gedanken in Watte zu wickeln, und so sage ich grad' heraus: im Reformwerk dessen, der vielleicht der grösste Reformator in der Kunst war, klafft eine Lücke. Die Guckkastenbühne geht nicht im Hause Wagners auf. Sie ist ein Rudiment aus der Opernzeit. Ob es nützlich, ob es möglich wäre, zu ergründen, weshalb der Meister, der sonst die Nichtigkeit alles

wälschen Tandes so hellsichtig durchschaute, die Sophistik der groben Kulissentäuschungen nicht über den Haufen warf? Rechnen wir mit der Tatsache: auch im Werke Wagners, auch im Nibelungen-Organismus, dieser machtvollsten Verkörperung des Bayreuther Gedankens, ist ein und der andere Schönheitsfehler. Wie im „Jüngsten Gericht" der Sixtinischen Kapelle, wie im „Don Giovanni", wie in der „Neunten Symphonie", wie im „Faust". Deshalb sind alle Gewaltigen, die vor Wagner kamen und denen er sich als Ebenbürtiger anreihte, gewisslich nicht minder gewaltig.

Wagner würde sich nicht wenig wundern, wenn er gewahr werden könnte, welch' mannigfaltige Verwirrung sich aus dem von ihm geprägten Wort „Gesamtkunstwerk" herausgenestelt hat. Man braucht heutigestags kaum noch ein Wort darüber zu verlieren, dass es ein Werk nicht gibt, nicht geben kann, in dem alle Künste gleicherweise zu bedeutender, ihre Eigennatur voll offenbarender Entfaltung kämen.

Erstaunlich viel Mühe wurde bei Vorbereitungen für die Wiedergabe Wagnerischer Dramen aufgewendet, um der „Schwesterkunst" Malerei einen reichlichen Anteil am Erfolge zu sichern. Doch der souveräne Geist der Tragödie sprach vernehmlich: ich kann in meinem Gebiete nur Diener gebrauchen! Und die Guckkastenbühne gab dem einheitlich disponierenden bildenden Künstler überhaupt keinen

Spielraum, keine Angriffsfläche für gestaltende Kraft. Sollte ihr ursprüngliches, steifes, aber einer gewissen Vornehmheit nicht ermangelndes, von den italienischen Bühnendekorateuren des 17. und 18. Jahrhunderts festgelegtes Schema einmal durchbrochen werden, so konnte sie überhaupt nur noch die „Ausstattung" vertragen — eine von Natur untergeordnete Hilfs- und Mischkunst dritten Ranges, die in der Pariser Grossen Oper während der Übergangszeit Spontini-Meyerbeer aufkam. Unbewusst schloss Wagner mit dieser untergeordneten Muse ein Kompromiss. Was er als Erdenentrückter, als Schaffender mit dem Auge des Geistes sah, das waren zweifellos szenische Gemälde von höchster idealer Vollendung. Beim Übertragen in die Realität blieb er auf Vorhandenes, auf die Dekorationsbühne, auf das Ausstattungsprinzip angewiesen. Er konnte es nur relativ veredeln.

In ihm vereinten sich das rein Schöpferische und die Gabe des genialen Kombinierens. Das Erstere wurzelt ja auch im Wirken von Vorgängern, bleibt aber in seiner Entwicklungsmöglichkeit nicht daran gebunden. Das Letztere arbeitet mit Gegebenem. Die musikalisch-dramatische Architektur der „Meistersinger" ist die Tat des Schöpferischen. Das Bayreuther Festspielhaus die des grossartig Kombinierenden, der, durch Ideen von Schinkel und Semper angeregt, das Theatron der Antike und das des Barock zu einer neuen Einheit verschmolz. Als

er die Szene praktisch zurüstete, hatte er keinen Kombinationsfaktor zur Verfügung, der hier auch nur im Entferntesten ästhetisch so stark ins Gewicht fallen konnte, wie das Halbrund des antiken Theaters bei der Konstruktion des neuen Zuschauerraumes. Jenseit des Orchesters konnte er nur mit kleinen Einheiten kombinieren: darum blieb das Ergebnis lückenhaft, unbefriedigend. Wir haben uns damit abzufinden, dass seine Werke nun einmal für die Kulissenbühne berechnet sind. Phantasie und Takt des — Regisseurs der Zukunft werden dafür einzustehen haben, dass ein Kompromiss, das sich stets mit dem Handwerk berührt, nach Möglichkeit in bescheidener, unaufdringlicher Art der Kunst angenähert werde, indem man bei der Wiedergabe des „Ringes" einesteils das Widersinnige, Inkohärente des Kulissenaufbaus tunlichst mildert, anderenteils den von Wagner überaus sorgfältig ausgearbeiteten Inszenierungsvorschriften nicht dem toten Buchstaben, aber dem Geist nach getreulich Rechnung trägt.

„Er selbst liess sich vernehmen" — der Meister hat dies und jenes genau so, nicht um ein Haarbreit anders gewollt! — hör' ich ausrufen. Ganz wohl. Doch wie wir heute, just auf die Veranlassung Wagners hin, mit Vorsicht, mit ehrerbietiger Zurückhaltung, leichte Retuschen an den Partituren Beethovens vornehmen, gerade um Absichten klarer heraustreten zu lassen, die er mit den mehrfach unzureichenden instrumentalen Mitteln seiner Zeit hier

und da nur unvollkommen zu verwirklichen imstande war: so wird darin keine Majestätsbeleidigung gegen, sondern eine Huldigung für das Genie Wagners zu erblicken sein, wenn wir fortan gemäss den von Jahr zu Jahr bedeutsamer sich anlassenden Fortschritten der Bühnentechnik und Beleuchtung wie auch in Übereinstimmung mit dem veränderten, dem modernen Begriff des Malerisch-Diskreten, Tonigen die Inszenierung des „Tristan", des „Siegfried" revidieren. Und dabei allen Bühnenrealismus, der der Todfeind der Illusion ist, liebevoll abtönend mildern. Zweckvolle künstlerische Vereinfachung ist Stilisierung, ist nichts weniger als Puritanismus.

Doch aus dem Arbeitskreis der „Reformbühne" haben wir das Wagnerische Kunstwerk völlig auszuschalten.

* * *

Hervorgehoben werden muss, dass die Bayreuther Regie die eingeborenen Übel der Kulissenbühne durch weise Sparsamkeit in der Verwendung der Versatzstücke und des plastischen Materials, sorgsam abgewogene Lichtverteilung und meist auch durch Vermeidung des Knalligen in der Farbenwahl und -Mischung verhältnismässig zurücktreten liess — was nicht hinderte, dass beispielsweise die wandernde Leinwand in den offenen Verwandlungen des ersten und des dritten Parsifal-Aufzuges auch bei behutsamster Handhabung der Maschinerie den ganzen

schlechterdings unheilbaren Jammer des Guckkastens bis zur völligen Ernüchterung des Zuschauers aufdeckte. Doch anderswo übersetzte man fast durchgängig das unklare Wort Gesamtkunstwerk halb verlegen, halb vergnügt mit „Ausstattungsoper". Ich erinnere nur an die höfisch prunkvolle Einkleidung des „Tristan" bei den Wiesbadener Maifestspielen. „Legt Ihr's nicht aus, so legt was unter." Wagner als Gesamt-Feerie. Indessen: an einem Missverständnis sind in der Regel Zwei schuld.

Nicht nur der Maschinenmeister und der Kostümzeichner kamen infolge solcher Missverständnisse auf falsche Wege. Wagner hatte auch sehr Sinnvolles und Beherzigenswertes über den „schönen Menschen", über sprechende Gesten, über die Notwendigkeit eines Phrase für Phrase, ja Takt für Takt genau zu wahrenden Zusammengehens von Orchester, Mimik und Geberde gesagt. Dem wurde nun rückwirkende Kraft für Mozarts sämtliche Bühnenschöpfungen, für Weber, sogar für Auber und das Lortzingsche Singspiel beigelegt. Gewiss ist bei Mozart beinahe Alles Ausdrucksmusik, gewiss hat Ernst von Possart bei seinen glänzenden, lebensprühenden Inszenierungen von „Figaro's Hochzeit", von „Così fan tutte" eine solch packende Virtuosität der im besten Sinne theatergerechten, der Allegro-Regie, entfaltet wie schwerlich Jemand vor ihm. Aber um nur Eines anzudeuten: es mag dahingestellt bleiben, ob jedes Motiv, jede leicht hervortretende Figur, die

Mozart niederschrieb, tatsächlich nach seinem Wunsch auf der Bühne eine Bewegung auslösen sollte, ob ihm nicht eine mehr lässige Anmut, wie sie der wienerisch-italienischen Gesellschaft des ausgehenden achtzehnten Jahrhunderts eignete, das Vertrautere und Sympathischere war. Possart vermied eben gerade noch die Gefahr, Satz und Replik in den Gesangsstimmen der auf Symmetrie der musikalischen Glieder gestellten älteren Oper in einen halb Wagnerischen, halb dem Jargon der heutigen Lustspielmacher entnommenen Dialog aufzulösen — wie ihn sein guter Stern gerade noch davor behütete, dem Kunstwerk das äusserlich Dekorative über den Kopf wachsen zu lassen.

Herr Direktor Gregor, der Beherrscher der Berliner Komischen Oper, inszeniert bereits jenseit von Musik und Drama. Teils zu seinem Lobe, teils zu seiner Entschuldigung wird angeführt, dass er nur dem Beispiel Albert Carrés folge. Der Leiter der Pariser Opéra comique ist ein kluger Mann: er weiss, dass alles Erdenkliche für die Augenweide in einem Lande geschehen muss, in dem man verpflichtet ist, jedes Wort durch die Nase zu singen, und in dem somit das Ohr andauernd zu kurz kommt.

* * *

Auch unsere Schauspieldirektoren und -Regisseure sprachen wohl einmal in Bayreuth vor. Auch sie blätterten in Wagners „Oper und Drama". Wie

wär's, dachten sie, wenn man gleicherweise in der gesprochenen Tragödie, im rezitierten Märchenstück oder Lustspiel eine „Vereinigung aller Künste“ zu Wege brächte? Nichts einfacher als das: man brauchte nur eine an sich schon zugkräftige, seit Schröders und Lessings Zeiten in den Bildungshausschatz des deutschen Volkes übergegangene Komödie, etwa von Shakespeare, zu nehmen, bei einem Maler, der von sich reden machte, Dekorationsskizzen, bei einem Musiker, dem mit Recht poetisches Empfinden nachgerühmt wird, eine begleitende Musik zu bestellen — und man hatte einen funkelnagelneuen Ensemble-Wagner beisammen, der nicht einmal den Etat mit dem hohen Heldentenor-Gehalt belastete und dessen Stück man darum zweihundertmal hintereinander abhaspeln konnte, ohne ein kostbares Organ zu strapazieren. Vielleicht habe ich unrecht: aber ich denke mir, wenn ein Dichter und ein Musiker, und ebenso ein Dichter und ein Maler Hand in Hand gehen sollen, dann muss eine mündliche oder schriftliche Verständigung zwischen ihnen erfolgen. Einseitige Verständigungen gibt es nicht. Auf welchem Wege mögen die vortrefflichen, zum Teil hochbegabten Musiker und Maler, die bisher am Konferenztisch Reinhardts sassen, mit Shakespeare in Verbindung getreten sein? Der grosse Brite, der gemeinhin nur spärliche Regie-Anweisungen gab, hat dennoch sehr genau und mit ausserordentlichem musikalischen Feingefühl die Stellen angemerkt,

an denen Gesang oder Instrumente eintreten sollten. Woher nimmt man die Berechtigung, darüber hinauszugehen?

Über diesen Punkt mag man immerhin verschiedener Meinung sein. In keiner Weise zu rechtfertigen scheint mir dagegen das Hereinziehen des Panorama-Unfugs in die szenische Technik — wiederum ein Akt ästhetischer Falschmünzerei zur vermeintlichen höheren Ehre eines Gesamtkunstwerkes. Dergleichen ginge gerade noch ab, um den Ausstattungs-Wirrwarr der Schauspielszene auf die Spitze zu treiben. Es war schlimm genug, dass man — schon seit vielen Jahrzehnten — das gesprochene Schauspiel in den stimmverschlingenden, den Darsteller zum Schreien und zur Vergröberung der Geste nötigenden Opernhäusern unterbrachte: den Mann, der schliesslich das Monstrum von Zuschauersaal im neuen Wiener Burgtheater baute, hätte man dreimal hängen sollen! Es war, gelinde gesagt, ein Ausfluss arger Gedankenlosigkeit, Schiller und Shakespeare auf dem übertiefen Opernpodium auseinanderzurenken — wobei die vorn, hinten, rechts und links entstehenden klaffenden Löcher eben nur mit üblem Opernpomp zugestopft werden konnten. Es war, meinthalb, besserer Dilettantismus, aber am Ende doch recht anfechtbare dilettantische Spielerei, die Umwelt der Handlung nach Meininger Art bis ins Kleinste „historisch treu“ auszupinseln: die Historie, die einmal durch die Phantasie des echten Dichters

gegangen ist, hat mit auswendig gelernten Jahreszahlen und mit dem geschichtlichen Kostümwerk in siebzehn Bänden verzweifelt wenig zu tun. Es war schliesslich genau so überflüssig, die Bretter noch mit den Requisiten des naturalistischen Alltagsromans und der symbolistischen Frage- und Versteckspiele zu belasten, als es wunderlich war, die kleinbürgerliche Epik Gerhart Hauptmanns und die Lyrik Maeterlincks mit den kadenzierten Seufzern der wiederausgegrabenen Schicksalstragödie überhaupt für Theater zu nehmen.

Man denke sich den Bodensatz all dieser Barbarismen tüchtig durcheinander gerührt, in das Panorama-Prinzip hinein verrieben, dazu das Ganze von Schlaglichtern einer wiederum missverstandenen, mit der blöden Phrase Sezessionismus bezeichneten Pleinairmalerei kräftig „aufgehellt" — und der Gipfel des Unsinns, der sich im Guckkasten aufhäufen liess, war schlechterdings erreicht.

Schon das Panorama an sich ist ein Greuel. Bedenklich stimmt es, dass die glorreichen Waffentaten des deutsch-französischen Krieges immer noch mit Vorliebe in Panoramen „verherrlicht" werden; erklärlich zeigt es den Tiefstand des Geschmackes breiter Volksschichten an, dass die kreisrunden Ungeheuer sich noch zusehends vermehren. Belehrsamer Aufschluss lässt sich aber auch darüber gewinnen, wie gross die Unkultur in Bühnendingen bei uns überhaupt noch ist und wie weit wir mit der Erzieh-

ung des Auges im Theater noch zurück sind, wenn in den Kreisen der oberen Zehntausend Männer als Bahnbrecher, als Schöpfer neuer vollgültiger ästhetischer Werte gefeiert werden, die den widrigen Bastard von Malerei und Plastik auf unseren Bühnen erst recht heimisch machten. Die Natur ist kein Leisten, der mit rissigem Schuhleder und Pappe zu umnähen wäre. Am allerwenigsten lässt sich die Suggestion des Naturbildes — nur um eine solche kann es sich in der Kunst handeln — zu gleicher Zeit mit disparaten Kunstmitteln bewerkstelligen. Hab' ich die Gartenausschnitte des „Tasso" oder des „Don Carlos" vor mir und sehe ich die gemalten Sträucher mit veritablen Blumentöpfen eingefasst, so zerstört just dies Durcheinander meine Illusion. Gewahre ich in den Waldszenen des „Sommernachtstraums" durch die plastischen Bäume des Vorder- und Mittelgrundes hinten die abschliessende Leinwand — ganz gleich, ob sie sich straff parallel zur Rampe spannt oder in stumpfem Winkel gebrochen oder als „freier Horizont" im Bogen geführt ist — dann fühle ich mich augenblicklich ernüchtert und empfinde es unangenehm, dass ich nicht bei Shakespeare, sondern bei Reinhardt zu Gaste bin. Was nützt mir die geschlossene Zimmerdekoration, auf die man sich jetzt so viel einbildet, wenn ich mit dem ersten Blick merke, dass die hölzernen Tür- und Fensterumrahmungen doch nicht in gemauerte Wände eingefügt sind, dass vielmehr ein Stoss eines ungeschickten

Darstellers genügt, um die ganze Herrlichkeit ins Wackeln zu bringen? Die von vielgerühmten Tapezierfirmen bezogenen oder nach Museumsstücken kopierten Möbel sind doch nicht so aufgestellt wie in einem Salon oder bürgerlichen Wohnzimmer, sondern gemäss der Bühnenkonvention, will sagen in Rücksicht darauf, dass der Hörer allen Phasen der Handlung ohne Anstrengung folgen kann. Je eifriger sich der Regisseur bemüht, die Wirklichkeit nachzuäffen, um so anspruchsvoller macht er das Publikum, um so mehr Handhaben bietet er der allein vom Dichterwort einzulullenden Kritik des Alltagsverstandes. Im Théâtre français, das erst neuerdings Ausstattungsbühne wurde, sah ich früher Molière-Aufführungen, die, noch nach altem Herkommen, nur einen derben viereckigen Tisch und zwei oder vier Stühle auf der Szene zeigten; in italienischen Provinzstädtchen wohnte ich Goldoni-Vorstellungen bei, die auf einer notdürftig von halbzerrissenen Fetzen umhüllten Winkelbühne vor sich gingen. Hier wie dort umfing mich nach wenigen Augenblicken die volle Illusion, die nur dann wich, wenn bei offener Szene Beifall losbrach. Spielt man gut Komödie, so schafft das Dichterwort die Dekoration. Nur der Poet beflügelt die Phantasie des Zuschauers.

Man hat neuerdings das Wort von der „gestaltenden Kraft des Lichtes" in Umlauf gesetzt. Es ist bedeutungsvoll. Die Seele des antiken Theaters war die über das Zuschauerrund und die Palastwand

hereinblickende, vom tiefblauen Himmel überspannte Berg- und Meerlandschaft, die hellenisch-sizilische, heroische. Die Seele des Theaters der neuen Zeit ist das Licht. Wir malen auf der modernen Bühne mit der Elektrizität, wir unterstreichen mit ihr den Dialog; mit ihr schattieren wir frohe und trübe Stimmungen, modellieren Höhepunkte aus und lassen vermöge fein abgestufter Dämpfungen Gleichgültigeres in Dämmer und Schatten zurücksinken. Wenigstens könnten wir alles dies tun, wenn die Schar unserer Regisseure nicht zu vier Fünfteln aus trockenen Routiniers bestünde. Noch viel freier wird der Lichtkünstler hinter dem Bühnenmantel gestalten, sobald wir imstande sein werden, auf die Unterstützung der unterhalb der Rampe aufgereihten Glühkörper ganz zu verzichten und allein mit Kombinationen von Ober- und Seitenlampen, Effekt- und Transparentlicht rein künstlerisch zu arbeiten — was in naher Aussicht steht. Je mehr indessen diese Technik sich verfeinert, je mehr kommt uns das Abgeschmackte des Panorama-Prinzips zum Bewusstsein. Allenfalls ist es möglich, eine Szene, die nur aus kleineren und grösseren gemalten, perspektivisch tunlichst richtig ineinandergehenden Flächen besteht, so zu beleuchten, dass im Ganzen und Grossen eine doch leidlich einheitliche Wirkung erzielt wird — obwohl ein einziger „körperhaft" über die Bretter schreitender Darsteller auch solches Bild unfehlbar zerstören muss. Liegt und schiebt sich aber Plastisches und Gemal-

tes, Welliges und Glattes durcheinander, dann haben wir ein Ragout zweier in bezug auf Farbe und Perspektive notgedrungen verschieden behandelter Gruppen, dann ist alle Liebesmüh' des Beleuchters verloren. Es entsteht unter diesen Umständen Katzenmusik für's Auge: ein greuliches Tohuwabohu von falschen Akzenten und widernatürlichen Schatten. Nun gar, sofern Elementares, wie Blitze oder ein „Feuerzauber" zu versinnbildlichen sind. Schlimm genug schon, wenn die aufzüngelnden Flammen die Hässlichkeit roh eingezackter, mit Leimfarbe getünchter Latten recht grell offenbaren; noch schlimmer, wenn der unerbittliche Loge zeigt, dass man uns schlecht ausgestopfte, vielleicht gar mit aufgerissenem grünen Plüsch benähte Wergsäcke als Felsgestein aufschwatzen will. Der arme Wagner, der heute noch dazu verdammt ist, solchen Jahrmarkts- und Panoptikums-Schwindel mit wunderherrlicher Musik zu begleiten! Mit diesem „Gesamtkunstwerk" dürften wir doch bald einmal auf räumen! Oder unsere an allen Ecken und Enden herausgekehrte Wagnerliebe ist eitel Pose und Snobismus.

Ein einzigesmal war ich bei einer Vorstellung anwesend, die bemerkenswerte Ansätze zu einer unter höheren Gesichtspunkten unternommenen Reform zeigte. Man führte das „Wintermärchen" im Deutschen Theater zu Berlin auf. Während der ersten Akte gab es weder gemalte Dekorationen noch plastische Versatzstücke. Sondern als Grundlage einen festen,

mässig hohen, in breiten Podesten ausladenden, mit mattroten Teppichen ausgeschlagenen Treppenaufbau. Als hintere Abgrenzungswand verschiedene teilbare, feingemusterte Vorhänge in graulila, zartblau und ähnlichen gedämpften Tönen, von denen sich die hellfarbigen prächtigen Samt- und Seidengewänder der Darsteller bei freiem Spiel wie bei geschlossenen Gruppenbildern auf's Schönste abhoben. Doch diese Szene konnte mit dem unmittelbar an sie anstossenden Logenhause keinen Einklang geben, noch sich von ihm ablösen; auch fehlte es an genügend differenzierenden Beleuchtungsapparaten. Was trotzdem an Stimmungszauber gewonnen wurde, ging in den nach allen Auftritten willkürlich eingestreueten Pausen unter: sobald die Gardine zusammengezogen ist, schwatzt das Publikum. Mit dem Beginn des vierten Aufzuges erschien dann zur Freude des Mobs ganz unvermutet eine Landschaft im abscheulichsten Panorama-Ungeschmack, und machte allem reformatorischen Streben und aller Shakespearischen Dramatik mit Eins den Garaus.

* * *

Es ist hoch an der Zeit, dass wir mit der Reformbühne Ernst machen. Dass wir in emsigem, planvollem Ausprobieren lernen, wie man szenische Ausstattung in szenische Kunst wandelt. Dass wir zu dem Deutschen Zuschauerhaus, zu dem sich an den Wagnerischen Typ anlehnenden, von Fall zu Fall architektonisch bedeutender und einheitlicher,

praktisch zweckvoller ausgestalteten, geschlossenen Amphitheater-Ausschnitt auch die Deutsche Szene finden.

Wo soll dieser weitausgreifende, folgenschwere Versuch unternommen werden?

In der Deutschen Kunsthauptstadt an der Isar.

Druck von M. Müller & Sohn, München V.